You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Geografie filmowe Alfreda Hitchcocka

Author: Ilona Copik

Citation style: Copik Ilona. (2020). Geografie filmowe Alfreda Hitchcocka. W: B. Kita, M. Kempna-Pieniążek (red.), "Filmowe pejzaże Ameryk" (S. 59-77). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego

Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
Biblioteka Uniwersytetu Śląskiego
Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Ilona Copik
0000-0001-9794-9965

Geografie filmowe Alfreda Hitchcocka

Zagadnienie krajobrazu w filmach Alfreda Hitchcocka może się z pozoru wydawać problemem mało znaczącym lub zgoła źle postawionym. Hitchcock uchodzi za reżysera, dla którego struktura narracyjna, styl i warstwa wizualna dzieła stanowiły kluczowe kwestie filmowe. Nie dziwi zatem, że większość prac poświęconych twórczości autora *Psychozy* (*Psycho*, 1960) to analizy motywów fabularnych, sposobu obrazowania, strategii autorskich i konwencji gatunkowych, wśród których mistrz suspensu indywidualnie wypracowywał zarówno koncepcję własnej pracy, jak i przepis na to, czym jest film[1]. Jeśli dodamy do tego powszechnie znany fakt, że Hitchcock preferował pracę w studio, rzadko decydując się na eskapady z kamerą w plener, można by uznać, iż krajobraz w istocie jest w jego dziełach jedynie tłem, czymś sztucznie doklejonym do filmu, którego relacje z miejscem sprowadzają się do oczywistej kwestii, że akcja musi dziać się „gdzieś". A jednak w tym artykule będę starała się bronić tezy przeciwnej – mianowicie, że Hitchcock nie tylko traktował krajobraz z atencją, lecz także realne, możliwe do zidentyfikowania miejsca, niejednokrotnie mające swoje konkretne nazwy, stanowiły centrum uwagi reżysera żywo zainteresowanego filmową geografią i czyniącego z niej użytek zarówno artystyczny, jak i socjokulturowy. Odnosząc się do wybranych dzieł autora z okresu jego twórczości w Hollywood, chcę zadać pytania dotyczące istoty związków filmu z miastem, sposobów widzenia naturalnego i urbanistycznego krajobrazu, nade wszystko zaś podjąć próbę rozpoznania kodu kulturowego Ameryki lat powojennych w kluczu ideologicznym i codziennym.

[1] Zob. K. Loska: *Hitchcock – autor wśród gatunków*. Kraków 2002.

Pod pojęciem geografii filmowej rozumiem praktyki reprezentowania realnych miejsc w filmie oraz znaczenia konstruowane w doświadczeniu filmowym zarówno przez nadawcę, jak i odbiorcę dzieła. Celem tak zorientowanych badań, najogólniej rzecz ujmując, jest odkrywanie relacji film – przestrzeń, film – zbiorowość i ich implikacji w szerszym kulturowym, politycznym, ekonomicznym i geograficznym kontekście[2]. Ich założeniem jest teza, jaką stawiają Stuart Aitken i Leo Zonn, według których filmowy krajobraz może ujawniać: „obowiązujące normy kulturowe, etyczne zobowiązania, społeczne struktury i ideologie"[3]. Warunkiem jest jednak to, że pozostaje on w istotnych relacjach z postaciami i fabułą filmową[4], innymi słowy akcja filmu nie tylko dzieje się „gdzieś", ale miejsce stanowi zasadniczy jej kontekst, zaś film w pewnym sensie to opowieść o tym właśnie miejscu. Można więc powiedzieć, że jedne filmy mają potencjał geograficzno-kulturowy, inne zaś niekoniecznie. Nie ma bowiem możliwości dostarczenia widzowi poczucia, które określa się jako „sens miejsca", bez istnienia jakiegoś rodzaju ontologicznego związku między planem filmowym a autentyczną lokacją. Lokacja, która reprezentuje samą siebie na ekranie, oczywiście, nie daje gwarancji autentyczności; przeciwnie, w jej obrazie zawiera się nieusuwalna sprzeczność i napięcie pomiędzy tym, „czym miejsce faktycznie jest, a czym ma być w filmie"[5], która stanowi zresztą o istocie filmowej reprezentacji. Jej zasadniczą cechą są procesy kompresji czasoprzestrzennej i kumulacji znaczeń. Wynika stąd przekonanie podzielane przez wielu badaczy, że „krajobraz filmowy nigdy nie jest neutralnym miejscem rozrywki, dokumentem lub jakiegoś rodzaju zwierciadłem rzeczywistości, lecz ideologicznie podbarwioną kulturową kreacją, w której znaczenie miejsca i zbiorowości jest kreowane, legitymizowane, kontestowane i tłumione"[6].

[2] Zob. J. Hopkins: *A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation*. W: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. S.C. Aitken, L.E. Zonn. Boston–London 1994, s. 50, 61.

[3] S.C. Aitken, L.E. Zonn: *Re-Presenting the Place Pastiche*. W: *Place, Power, Situation…*, s. 5.

[4] Zob. G. Nowell-Smith: *Cities: Real and Imagined*. W: *Cinema and the City*. Eds. M. Shiel, T. Fitzmaurice. Oxford 2001, s. 103.

[5] Tamże, s. 104.

[6] J. Hopkins: *A Mapping of Cinematic Places…*, s. 47.

Geografie kreatywne

Jakkolwiek wątek geografii filmowych u Hitchcocka wiąże twórczość reżysera z problematyką konkretnych przestrzeni, nie wyraża się w nim sugestia, jakoby jego dążeniem było uchwycenie w obiektywie całkowicie autentycznych związków obrazu filmowego z wybranym miejscem lub miejscami. To, co widz uznaje za realne, materialne miejsca, często okazuje się przestrzenią fikcji[7]. Obraz wypełnia bowiem nie tyle sama lokacja, co efekt lokacji, najczęściej uzyskany w warunkach studyjnych. Jeśli więc chcieć uznać praktykę autora za geograficzną, należałoby dookreślić, że jest to „geografia kreatywna", o której Lew Kuleszow pisał, iż korzysta z realnych miejsc po to, by powiązać je na nowo w filmowej iluzji[8]. Hitchcock kieruje się szczególną logiką miejsca, łącząc „fantazmatyczną przestrzeń filmowej przygody z codziennością znaną z doświadczeń filmowej widowni"[9]. Według Sary Blair, kino Hitchcocka w całości bazuje na efekcie tworzonym przez „synergię miejsca i jego filmowego widzenia w różnych rejestrach"[10]. Brigitte Peucker z kolei podkreśla, że ontologiczne manipulacje Hitchcocka stanowią o przyjemności widza, który balansuje na granicy przestrzeni życia i sztuki, nigdy nie będąc pewnym, gdzie kończy się jedna, a zaczyna druga[11]. Badaczka stoi na stanowisku, że przestrzeń filmowa u Hitchcocka zasadniczo jest przestrzenią estetyczną. Niejednokrotnie tworzą ją miejsca obcowania ze sztuką (teatr, sala aukcyjna, muzeum), często przy tym pozostaje ona efektem zabiegów estetyzacji, na przykład aranżowania miejsca na zasadzie skojarzeń z dziełami artystycznymi – *exemplum* może stanowić chociażby krajobraz w lesie piniowym w filmie *Północ – północny zachód* (*North by Northwest*, 1959), jak gdyby zdjęty z płócien Paula Cézanne'a. Ogólnie rzecz biorąc, zdaniem Peucker, przestrzeń

[7] Iwona Kolasińska-Pasterczyk nazywa ten proces „kreowaniem fikcji dyskontujących rzeczywistość, odbierających widzowi […] wrażenie jednoznaczności – błogie poczucie pewności, co jest faktem, a co iluzją". Zob. I. Kolasińska-Pasterczyk: *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany? „Okno na podwórze" Alfreda Hitchcocka*. W: *Kino amerykańskie. Dzieła*. Red. E. Durys, K. Klejsa. Kraków 2006, s. 134.

[8] Zob. S. Jacobs: *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam 2007, s. 47.

[9] S. Blair: *Hitchcock on Location: America, Icons, and the Place of Illusion*. W: *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*. Ed. J. Freedman. Cambridge 2015, s. 58.

[10] Tamże, s. 66.

[11] Zob. B. Peucker: *Aesthetic Space in Hitchcock*. W: *A Companion to Alfred Hitchcock*. Eds. T. Leitch, L. Poague. Chichester 2011, s. 209.

w filmach Hitchcocka – jako przestrzeń typowo estetyczna – wykazuje luźne związki z geografią[12].

Należałoby przyznać, że w przypadku tego autora realizacja filmów czy to w plenerze, czy w studio w istocie mało miała wspólnego z rzeczywistością – niemal zawsze w procesie produkcji stosowano jakieś symulacje. Do celów kreacji przestrzeni reżyser angażował cały sztab ludzi (montażystów, kierowników artystycznych, kierowników produkcji, scenografów itd.), jednocześnie słynął z drobiazgowej kontroli nad planem filmowym i szczególnej dbałości o kształt filmowego *mise-en-scène*[13]. Charakteryzowało go „niemal maniakalne zainteresowanie każdym rekwizytem, troska o autentyczność […]"[14] – pisze Steven Jacobs w monografii poświęconej filmografii Hitchcocka, tłumacząc, że autor ten preferował pracę w studio, ponieważ plener wydawał mu się zbyt chaotyczny i nieprzewidywalny, nie pozwalał na utrzymanie pełnej kontroli nad światłem, kolorem, dźwiękiem[15]. Normą była zatem u niego organizacja planu filmowego w studio, nawet jeśli realizacja przedsięwzięcia była żmudna, a koszty wysokie. Jest wszakże inny jeszcze powód wyboru takiego stylu pracy. Otóż „przepisy prawa amerykańskiego wymagały, by ukazywana na ekranie zbrodnia nie miała związku z realnym miejscem"[16], obligując niejako filmowców do umieszczania morderczych procederów w sceneriach fikcyjnych. Hitchcock stosował się do tych zasad, jednak inspiracją dla niego w zakresie organizacji planu niemal zawsze pozostawały autentyczne lokacje, możliwie wiernie rekonstruowane w studio.

Podejście reżysera do problemu konstrukcji filmowej przestrzeni najlepiej oddaje przypadek filmu *Okno na podwórze* (*Rear Window*, 1954), który okazał się zresztą największą pod tym względem inicjatywą w dziejach Paramountu. Budowa fikcyjnego Greenwich Village Block w Nowym Jorku, czterokondygnacyjnej kamienicy mieszczącej 31 apartamentów, usytuowanej, jak można wnosić z filmowej narracji, najprawdopodobniej przy West 10th Street w pobliżu Hudson Street, odtwarzała architekturę realnego domu, wypatrzonego przez Hitchcocka gdzieś na Manhattanie. Zainteresowany lokacją reżyser wysłał na miejsce fotografów, by uzyskać możliwie wierne zdjęcia budowli wykonane z odmiennych punktów widzenia, w różnych warunkach meteorologicznych i w różnym świetle, od świtu do zmierzchu[17]. Następnie rozpoczął wyra-

[12] Zob. tamże.
[13] Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 16.
[14] Tamże, s. 19.
[15] Zob. tamże, s. 21.
[16] Tamże, s. 282.
[17] Zob. tamże.

finowaną rekonstrukcję budynku w warunkach studyjnych, odtwarzając go w całości wraz z okalającym dziedzińcem; wyposażył go przy tym w skomplikowany drenaż do odprowadzania deszczówki oraz instalację elektryczną umożliwiającą zastosowanie optymalnego oświetlenia[18]. Dzięki tej dbałości o każdy szczegół (detale architektoniczne, kolorystyka wnętrz, rekwizyty, kostiumy), film *Okno na podwórze* nie tylko wiernie oddawał specyfikę miejsca, ale do dziś zadziwia mnogością wizualnych znaczeń. Inaczej było w przypadku *Ptaków* (*The Birds*, 1963), w których geografia miasteczka Bodega Bay i naturalne plenery odegrały rolę pierwszoplanową, wyprzedzając pomysły dramaturgiczne i warunkując niektóre rozwiązania fabularne („Cała rzecz opierała się na geografii"[19] – twierdził reżyser). Zresztą i tu nie obyło się bez wymyślnych rekonstrukcji, wynikających z połączenia różnych naturalnych planów oraz budowy wiktoriańskiego wnętrza domu Brennerów w studio z zastosowaniem metody kompilacji różnych elementów[20].

Z jednej strony geografię kreatywną należałoby rozumieć jako artystyczną praktykę konstruowania *quasi*-autentycznych przestrzeni w dziele filmowym, zgodną z logiką medium, które umożliwia rozbijanie miejsc na fragmenty (ujęcia), a następnie montowanie z nich nowych form[21]. Z drugiej strony, ten rodzaj filmowania niewątpliwie jest efektem relacji pomiędzy filmem, geografią i wyobraźnią. Jako taki wykazuje on pewne związki z konceptem „geografii wyobrażonej" Edwarda Saida. Skojarzenie wydaje się tym bardziej zasadne, że sens tej kategorii ostatnio coraz częściej wykracza poza kontekst badań nad orientalizmem. Definiuje się ją jako: „domenę kultury […], która obejmuje zarówno reprezentacje miejsc, ludzi, krajobrazów i natury, jak i sposoby, dzięki którym te kulturowe reprezentacje artykułują pragnienia, fantazje, przedsądy ich autorów, a także sieć relacji władzy i dominacji pomiędzy tymi obrazami a przedmiotami reprezentacji"[22]. Film jako produkt geografii kreatywnej byłby więc kulturowym wyobrażeniem przestrzeni, medium wyrażającym jawne i zakamuflowane przekonania twórcy i zbiorowości na temat samej przestrzeni oraz zapisanych w niej znaczeń. Nie ma bowiem niewinnej i obiektywnej reprezentacji miejsca, skut-

[18] Zob. tamże, s. 284.

[19] Cyt. za: tamże, s. 138.

[20] Zob. tamże, s. 141 i nast.

[21] Cechą geografii kreatywnej jest nie tylko łączenie różnych elementów, lecz także dodawanie nowych – na przykład w filmie *Zawrót głowy* (*Vertigo*, 1958) reżyser dla wzmocnienia efektu dramaturgicznego dodał dzwon, którego *de facto* nie było na wieży sanktuarium San Juan Bautista, będącego miejscem zbrodni.

[22] E. Rybicka: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014, s. 204.

kiem czego „badania nad […] imagologiami terytorialnymi preferują śledzenie mechanizmów historycznego wytwarzania obrazów danych obszarów i najczęściej wskazują na ideologiczne zaplecze geograficznych reprezentacji podlegających prawom wiedzy i władzy”[23].

Powyższe ustalenia doskonale korespondują z twórczością Hitchcocka, w której miejsce nigdy nie jest wyłącznie estetyczne czy estetyzowane ani też odzwierciedlane, a raczej (re)konstruowane i przetwarzane w określonym celu. Innymi słowy, ekranową przestrzeń konstytuuje w tym przypadku praca filmu jako obrazu i tekstu kultury, dająca sposobność organizowania świata i kreowania tożsamości. Wracając do omawianego już *Okna na podwórze*, można by stwierdzić, że reżyserowi udało się nie tylko w miarę wiernie odtworzyć na ekranie fragment Nowego Jorku i pokazać relacje przestrzenne podpatrzone w realnym miejscu, lecz także ujawnić cechy środowiska geograficzno-kulturowego oraz w demistyfikujący sposób przedstawić wschodzącą amerykańską wielkomiejską kulturę lat pięćdziesiątych. Zastosowany w filmie kod estetyczny i społeczny wpłynął na to, że Greenwich Village Block oddaje zarówno cechy architektoniczne zabudowań eklektycznej dzielnicy Manhattanu, jak i wyraża krytyczny ogląd modelu sąsiedztwa, jaki wykształcił się w okresie powojennym w amerykańskich metropoliach. Słowem, pokazuje, jak „przestrzenna organizacja miejska determinuje życie mieszkańców”[24], wpływa na zachowania i codzienną rutynę. Chodzi tu zwłaszcza o stratyfikację położenia (to, gdzie ktoś zamieszkuje, odzwierciedla jego pozycję społeczną[25]), przemieszanie grup społecznych, tymczasowość zamieszkiwania, fasadowość ludzkich zachowań, postępującą anonimowość i alienację mieszkańców. Lokatorzy apartamentów Greenwich Village Block, które Krzysztof Loska nazwał „mieszkaniami-scenami”[26], ucieleśniają przy tym określony typ mieszkańca nowoczesnego miasta o naturze podglądacza[27],

[23] Tamże, s. 205.

[24] S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 294.

[25] Podobnie jest zresztą w innych dziełach Hitchcocka, przykładowo w filmie *Zawrót głowy* przestrzeń jest kreowana tak, że ukazuje ścisłą zależność między wysokością terenu a statusem społecznym mieszkańców. Ludzie zamożni mieszkają w rezydencjach zlokalizowanych na wzgórzach, biedniejsi zamieszkują w dolinach.

[26] K. Loska: *Hitchcock*…, s. 193.

[27] Jacobs uważa, że motyw voyeuryzmu połączony z przestrzennym zamknięciem w obrębie stałego punktu widzenia przekształca konstrukcję architektoniczną *Okna na podwórze* w autokratyczne urządzenie, przyrząd do oglądania. Architektura staje się tu instrumentem widzenia, rodzajem *camera obscura*, dającym wgląd w miejskie życie. Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 286–287. Na temat roli spojrzenia, sposobów oglądania i przedstawiania oraz natury spektaklu w filmie *Okno na podwórze* zob. zwłaszcza: I. Kolasińska-Pasterczyk: *Koszmar(y) Jeffa*…; K. Loska: *Hitchcock*…

„niewolnika własnego spojrzenia”[28], „żyjącego w ciągłym strachu i zamknięciu”[29], charakteryzującego się zaburzeniami tożsamości, obsesjami, cierpiącego na „ukryte lęki i pragnienia”[30], „niezdolnego do bezpośredniego zaangażowania się”[31], uwikłanego w kryzysy: więzi, małżeństwa, rodziny.

Krajobrazy miejskie

Jeśliby zapytać o najbardziej typową Hitchcockowską przestrzeń i najczęściej wybierany krajobraz, to odpowiedź musiałaby brzmieć: miasto. Co jednak warto podkreślić, u Hitchcocka na ogół nie jest to dystopijna wizja jakiegoś niezróżnicowanego miasta, lecz geograficzny konkret, możliwy do zidentyfikowania i nazwany. San Francisco (*Zawrót głowy*; *Ptaki*), Nowy Jork (*Pan i pani Smith* [*Mr. & Mrs. Smith*], 1941; *Cień wątpliwości* [*Shadow of a Doubt*], 1943; *Okno na podwórze*; *Północ – północny zachód*), Waszyngton (*Nieznajomi z pociągu* [*Strangers on a Train*], 1951), Phoenix (*Psychoza*), Baltimore i Filadelfia (*Marnie*, 1964) – krajobraz miejski nigdy nie jest po prostu tłem, o czym pisze Jacobs. Przestrzeń używana jest przez reżysera funkcjonalnie, powiązana z narracją, charakteryzuje bohaterów, zanim jeszcze którakolwiek z postaci pojawi się na ekranie[32]. Autor *The Wrong House* pisze przede wszystkim o architekturze, jednak jego uwagi z powodzeniem można odnieść do przestrzeni jako takiej i stwierdzić, że każdy jej szczegół jest kreowany świadomie i coś znaczy. Sens krajobrazu jawi się rozmaicie – od pocztówkowej scenerii, będącej topograficznym wprowadzeniem do filmu, tworzącej zarys miejsca akcji (tak rozpoczynają się na przykład *Pan i pani Smith*; *Cień wątpliwości*; *Psychoza*), przez unieruchomienie spojrzenia i ekspresję podglądania (*Okno na podwórze*) albo też kontemplację miejsc uznanych za wyjątkowe – malownicze, wzniosłe czy zatrważające (*Ptaki*), aż do ruchomego spojrzenia przechodnia (*Północ – północny zachód*; *M jak morderstwo* [*Dial M for Murder*], 1954), podróżnego (*Nieznajomi z pociągu*; *Marnie*) lub miejskiego turysty (*Zawrót głowy*).

W tych zróżnicowanych wizjach krajobraz z rzadka jedynie pobrzmiewa echem „miejskich symfonii”, których twórcy pragnęli uchwy-

[28] K. Loska: *Hitchcock*…, s. 188.
[29] Tamże.
[30] Tamże, s. 192.
[31] Tamże, s. 189.
[32] Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 11.

cić w obiektywie życie takim, jakie ono jest. Częściej wyraża się w nim zamysł konstrukcji spiętrzonej rzeczywistości, w której „wszystko spożytkowane jest w celach dramaturgicznych”[33]. Nawet jeśli miasto ujęte jest w formę wrażeniowego postrzegania, możemy je odczytywać jako impresję, pod którą wibruje wielość znaczeń. Najlepszy przykład tego rodzaju podejścia stanowi sekwencja otwierająca *Północ – północny zachód*, w której armia sekretarek i urzędników wylewa się z drzwi jednego z biurowców wprost na zatłoczone ulice Nowego Jorku. W tej scenie widz nie tylko czuje się wciągnięty w wielkomiejski zgiełk Manhattanu. Równie istotnym motywem angażującym jego wyobraźnię pozostaje sam tłum, nieznajome twarze przechodniów uwikłanych w pospieszny rytm metropolii – przeciwieństwo małomiasteczkowej jednostajności i spokoju. O tym, że codzienne życie ulicy nadzwyczajnie interesowało Hitchcocka, przekonuje już zwyczaj osobistego pojawiania się reżysera w kadrze w roli anonimowego przechodnia, człowieka z tłumu[34]. W omawianym filmie jawi się on jako miejski *everyman*, który na własnej skórze odczuwa dokuczliwość realiów – kiedy usiłuje złapać autobus, drzwi pojazdu zamykają mu się przed nosem. Główny bohater *Północy*…, Roger Thornhill, pracownik agencji reklamowej, doświadcza owej brutalności zwyczajów w daleko większym stopniu, kiedy chcąc nie chcąc staje się uczestnikiem afery szpiegowskiej i przypadkowo zostaje wplątany w wir sensacyjnych zdarzeń[35]. Taki układ fabularny filmu wyraźnie animowany jest kondycją modernistycznego miasta z jego anonimowością, bezdusznością i fragmentacją[36].

Film Hitchcocka, który bywa najczęściej przywoływanym w kontekście obrazu miasta, to *Zawrót głowy*. Jest to dzieło niezwykłe nie tylko dlatego, że miasta na ekranie jest tu po prostu dużo, a poszczególne dzielnice San Francisco wypełniają niemal każdy ekranowy kadr, lecz także dlatego, że miejsce filmowej akcji ściśle wiąże się z geografią i historią realnej lokacji. W tym przypadku określenie Wima Wendersa, że

[33] Tamże, s. 43.

[34] W roli przechodnia Hitchcock wystąpił na przykład w filmach: *39 kroków* (*The 39 Steps*, 1935), *Rebeka* (*Rebecca*, 1940), *Zagraniczny korespondent* (*Foreign Correspodent*, 1940), *Pan i pani Smith*, *Podejrzenie* (*Suspicion*, 1941), *Sabotaż* (*Saboteur*, 1942), *Wyznaję* (*I Confess*, 1953), *Psychoza* i *Ptaki*. Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 44.

[35] Motyw człowieka osamotnionego i osaczonego w tłumie to jeden z ulubionych wątków reżysera, pojawiający się na przykład w filmach: *39 kroków*, *Sabotaż* i *Rozdarta kurtyna* (*Torn Curtain*, 1966). Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 43.

[36] Zob. K. Loska: *Hitchcock*…, s. 226–227.

„film jest sztuką miejską”[37], nabiera szczególnego sensu. Podobnie jak znaczące są słowa reżysera: „Ulica, fasada domu, wzgórze, most, rzeka czy cokolwiek innego nie stanowią jedynie tła. Wszystkie te elementy mają swoją historię, osobowość, tożsamość i zasługują po prostu na to, by brać je serio”[38]. *Zawrót głowy* jest jedynym filmem Hitchcocka, który znalazł się w albumie *On Location. Cities of the World in Film*, gromadzącym najsłynniejsze światowe lokacje filmowe. Stanowi zarazem dzieło, które – obok takich znanych produkcji, jak: *Sokół maltański* (*The Maltese Falcon*, 1941) Johna Hustona, *Bullit* (1968) Petera Yatesa, *Brudny Harry* (*Dirty Harry*, 1971) Dona Siegela czy *Twierdza* (*The Rock*, 1996) Michaela Baya – zostało zaliczone do najciekawszych i najbardziej „magicznych” obrazów San Francisco. Tym, co niewątpliwie wyróżnia *Zawrót głowy* na tle innych filmów, jest to, że wykorzystany tu krajobraz miejski nie tyle może emanuje wielością znaczeń, co ma wartość, można by rzec, autonomiczną; jak piszą Claudia Hellmann i Claudine Weber-Hof: „jego rola w filmie jest porównywalna niemalże do roli samych aktorów”[39].

Miasto w filmie odtworzone jest z typową Hitchcockowską precyzją, wiernie oddaje klimat i topografię realnego San Francisco, do czego przyczynił się między innymi fakt, że realizatorzy wykorzystali autentyczne miejskie i podmiejskie plenery[40]. Filmowe miejsca akcji odzwierciedlają ukształtowanie terenu miasta, tak jak opisuje je kompendium geograficzne *Ameryka Północna*:

> San Francisco jest miastem zbudowanym na wielu wzgórzach, na terenie wąskiego półwyspu leżącego w samym środku wybrzeża kalifornijskiego. Do najwyższych wzgórz (ponad 270 m n.p.m.) należą: Twin Peaks, Mount Davidson i Mount Sutro, natomiast najbardziej znane są Nob Hill z bogatymi rezydencjami z końca XIX w. oraz Russian Hill ze słynnym Instytutem Sztuki (San Francisco Art Institute)[41].

Zróżnicowanie wysokościowe nadaje miastu wyjątkową malowniczość, z czego uczyniono w filmie użytek, oferując widzowi niepowtarzalne widoki na dolinę kalifornijską i Zatokę San Francisco, rozciągające się z szerokich klifów, dostępne jednak także z pozycji przechodnia

[37] W. Wenders: *The urban landscape*. W: C. Hellmann, C. Weber-Hof: *On Location. Cities of the World in Film*. München 2006, s. 4.

[38] Tamże.

[39] C. Hellmann, C. Weber-Hof: *On Location*…, s. 148.

[40] Zob. listę lokacji do filmu *Zawrót głowy*: https://the.hitchcock.zone/wiki/Vertigo_(1958)_-_locations (dostęp: 6.11.2018).

[41] *Ameryka Północna*. Red. W. Maik. Poznań 1998, s. 369–370.

u wylotu miejskich ulic i ponad dachami wiktoriańskich rezydencji. Najbardziej istotne pozostaje jednak to, że zasadniczą rolę w filmowej narracji odgrywają realne lokacje[42]. Most i Park Golden Gate (Golden Gate Bridge, Golden Gate Park), restauracja Erniego (Ernie's Restaurant, Montgomery Street), apartament Gavina Elstera (Brocklebank Apartments, 1000 Mason Street), Pałac Legii Honorowej (Palace of the Legion of Honor), bazylika i cmentarz Mission Dolores (Mission Dolores, 320 Dolores Street) to miejsca, które wiążą główne wątki filmu z historią miasta i jego hiszpańskimi konotacjami.

Widz dowiaduje się na przykład, że kluczowa dla fabuły fikcyjna postać z przeszłości – Carlotta Valdes – mieszkała w południowej dzielnicy miasta, czyli, jak można domniemywać, pochodziła z rodziny hiszpańskich kolonizatorów, osiadłej w założonej w 1776 roku przez franciszkanów na krańcu półwyspu katolickiej misji Dolores – zalążku europejskiego osiedla[43]. Nie pozostaje to bez wpływu na aurę otaczającą bohaterkę – kobietę pożądaną, lecz ostatecznie odtrąconą przez żonatego, zamożnego przemysłowca, pogrążoną w szaleńczej rozpaczy, która doprowadziła ją ostatecznie do samobójczej śmierci. Podobnych odniesień do lokalnej i narodowej historii jest w *Zawrocie głowy* więcej. Hotel McKittrick[44] (McKittrick Hotel, 1007 Gough Street), rezydencja zbudowana przez lokalnego prominenta dla hiszpańskiej kochanki i samotnia głównej bohaterki, Madeleine Elster, czy sanktuarium San Juan Bautista[45] (Mission San Juan Bautista, 406 2nd St.), najstarsze w okolicy sanktuarium, a jednocześnie miejsce zbrodni, to autentyczne lokacje, wiążące historie filmowych bohaterek z losem kobiet uwikłanych w patriarchalne stosunki i podporządkowanych dominacji mężczyzn oraz przemianami społeczno-obyczajowymi, jakie dokonywały się w Ameryce na przestrzeni wieków. Z kolei Park Stanowy Sekwoi (Big Basin Redwoods State Park), który jest tłem romantycznej sceny duchowego zbliżenia się niedoszłych kochanków, nawiązuje swą monumentalną i starożytną formą do mitycznych początków osadnictwa człowieka na tych terenach. Ponadtysiącletnie drzewa pamiętają nie tylko erę kolonizacji, lecz także czasy na długo przed przybyciem białego człowieka.

[42] Zob. plenery do filmu *Zawrót głowy*: http://www.movie-locations.com/movies/v/Vertigo.php (dostęp: 6.11.2018).

[43] Zob. *Ameryka Północna*…, s. 368.

[44] Hotel McKittrick – autentyczna rezydencja Henry'ego F. Fortmanna, lokalnego biznesmena, zamieszkującego w nim od 1897 do 1946 roku; dziś już nieistniejący (poddany rozbiórce w 1959 roku). Zob. http://reelsf.com/reelsf/vertigo-mckittrick-hotel (dostęp: 6.11.2018).

[45] Mission San Juan Bautista – inna katolicka misja, założona w 1797 roku w miejscowości San Juan Bautista.

W zestawieniu z ogromem pni drzew (średnica najstarszych spośród nich przekracza 10 metrów[46]) i ich tysiącletnią historią, problemy pary głównych bohaterów wydają się pomniejszone, zarazem jednak pogłębia się odczucie znikomości człowieka i przeświadczenie o fatalizmie jego egzystencji. Wymienione lokacje z jednej strony funkcjonują jako atrakcyjne miejsca akcji, z drugiej zaś – jako filmowo przetworzone obrazy przeszłości – komunikują dzieje miasta, odnosząc je do kwestii pamięci zbiorowej i tożsamości.

Co ciekawe, w *Zawrocie głowy* istotne dla ogólnej wymowy dzieła są nie tylko realne miejsca, będące scenerią pogmatwanych, widmowych historii, ale także ich reprezentacje. Z szeregiem lokalnych fotografii i rycin widz jest konfrontowany w scenie spotkania głównego bohatera – „Scottiego" (Johna Fergusona) z dawnym przyjacielem Gavinem Elsterem, który nakłania go do podjęcia pracy detektywa i śledzenia jego żony, Madeleine, opętanej rzekomo przez demona przeszłości. Imponujący gabinet Elstera, zlokalizowany w prominenckiej dzielnicy Nob Hill, z jego luksusowym wnętrzem i oknami wychodzącymi na doki, ukazującymi pracujące żurawie stoczniowe, przypomina spełniony *American dream*. Okazuje się jednak, że wiktoriańskie wnętrze nie tylko odzwierciedla określony styl życia przedstawicieli wyższej klasy średniej w USA lat pięćdziesiątych, ale ukazuje także ich światopogląd. Kształtuje go przekonanie, że aktualna *prosperity* miasta, tendencje włodarzy miejskich do modernizacji oraz wynikające stąd szanse dla przedsiębiorców są niczym w porównaniu z możliwościami, jakie dawały czasy gorączki złota (o której przypomina zawieszony na ścianie pejzaż miasta z uwidocznioną datą: 1848), zapoczątkowujące okres intensywnego rozwoju, kiedy to liczba mieszkańców San Francisco z 800 osób w niespełna dwa lata osiągnęła 35 tysięcy. „Chciałbym tam mieszkać wtedy. Życie było barwne, podniecające. Człowiek czuł się silny i wolny" – stwierdza Elster, dając dowód swej niepohamowanej żądzy sukcesu, arogancji w stosunku do odziedziczonego (*notabene* nie przez siebie, lecz przez żonę) majątku, ale też niechęci do miasta, nacechowanego zmianą społeczno-ekonomiczną, co zresztą stanowi fundament jego morderczych instynktów. Biorąc wszystko to pod uwagę, można stwierdzić, że akcja *Zawrotu głowy* nie mogłaby toczyć się gdzie indziej. Film jest bowiem tyleż narracją o motywowanej chciwością zbrodni i jej psychologicznych uwarunkowaniach, co opowieścią o mieście i jego socjokulturowych transformacjach.

[46] Zob. *Ameryka Północna*…, s. 334.

Relacje z miastem

Jeśli jednak mowa o socjokulturowym wymiarze miasta, to warto, jak sądzę, zatrzymać się na kwestiach relacji miasto/bohaterowie, ściślej zaś: miasto/różne sposoby jego widzenia. Okazuje się bowiem, że są to rodzaje współzależności tyleż zagęszczonej, co nieoczywistej. Pozostając jeszcze chwilę przy filmie *Zawrót głowy*, można zauważyć, że geografia San Francisco ze zróżnicowanym, pofałdowanym terenem i charakterystyczną wiktoriańską architekturą z jednej strony oddaje tu atmosferę grozy i niesamowitości tak typową dla dreszczowca, z drugiej zaś ściśle koreluje z pogmatwaną psychiką bohaterów i ich specyficznymi sposobami postrzegania świata, stając się alegorią kondycji w świecie przepełnionym zamętem, którą najlepiej określa tytułowy „zawrót głowy". Niepokojący labirynt miejskich dróg, wzburzone wody Pacyfiku, nisko zawieszone chmury i unoszące się nad wszystkim opary lekkiej mgły stanowią o specyfice miasta, lecz jednocześnie oddają klimat świata niepoznawalnego i groźnego, w którym zmącona tajemnicą przeszłość determinuje zgubną przyszłość bohaterów. Główny bohater kluczy wśród krętych uliczek San Francisco; śledząc Madelaine, błądzi i traci orientację. Zabłąkanie się w mieście wzmaga jego fantasmagorie, przez co coraz trudniej jest mu odróżnić prawdę od iluzji, obraz od rzeczywistości. Wrażenie to wzmacnia ujawniana od pierwszej sekwencji chorobliwa przypadłość „Scottiego" – chroniczny lęk wysokości (akrofobia), który nie tylko uniemożliwia mu skuteczny pościg za bandytami i dyskwalifikuje go jako policjanta wydziału śledczego, lecz także stawia pod znakiem zapytania jego bardziej ogólne możliwości rozpoznawcze w terenie uformowanym przez schody, pagórki i rozmaite wzniesienia. Akrofobia, będąca wyrazem dysfunkcji psychomotorycznej, ujawnia zarazem jakiś rodzaj lęku przed miastem. Nawiasem mówiąc, reżyser przyznawał, że „jego talent do niepokojenia publiczności miał swoje źródło w tym, że on sam także był pełen lęków"[47]. Nie dziwi więc, że wyobraźnia podsuwała mu zaskakujące, mrożące krew w żyłach rozwiązania dramaturgiczne, kreując zarazem straszne przestrzenie. Także miasta w jego filmach – mimo że generalnie zawsze stanowią przemyślany wizualny koncept, co widać chociażby w starannym doborze architektury, dążności do wyważonej kompozycji kadru i przemyślanej kolorystyki – w dużej mierze aranżowane są jako napawające trwogą.

Pozornie jednak krajobraz miejski w filmach Hitchcocka nie przedstawia nic szczególnie niepokojącego. Miasto najczęściej jawi się na ekranie jako miejsce atrakcyjne dla mieszkańców i przybyszy, pełne tu-

[47] G. Adair: *Alfred Hitchcock, Filming Our Fears*. Oxford 2002, s. 9.

rystycznych ciekawostek. Najlepszym przykładem są kadry z filmów *Zawrót głowy* czy *Północ – północny zachód*, które z powodzeniem mogłyby ilustrować przewodniki turystyczne. Zdradzają one szczególny rodzaj zainteresowania Hitchcocka podróżowaniem i fenomenem turyzmu. Wątki zwiedzania jako osnowa filmowej akcji pojawiają się w wielu dziełach reżysera, począwszy od filmów brytyjskich, takich jak *Bogaci i dziwni* (*Rich and Strange*, 1931), którego tematem jest rejs dookoła świata, aż po dzieła realizowane w Hollywood, by wspomnieć takie tytuły, jak: *Rebeka* (miejsce akcji – zamek Mandarley jest otwarty dla zwiedzających), *Złodziej w hotelu* (*To Catch a Thief*, 1955; w czołówce pojawia się witryna biura turystycznego z ofertami zagranicznych wycieczek), *Człowiek, który wiedział za dużo* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956; podróż do Maroka), *Topaz* (1969; ukrywanie się rosyjskiego szpiega w grupie turystów zwiedzających fabrykę porcelany w Kopenhadze)[48]. Od końca lat pięćdziesiątych Hitchcock sam prezentował się w mediach jako agent turystyczny, o czym wspomina Jacobs: „w 1956 roku ukazał się w »Newsweeku« artykuł zawierający mapę świata, na której były zaznaczone lokacje z ilustrujących różne zakątki świata filmów Hitchcocka"[49]. Także trailery do najsłynniejszych filmów z tego okresu często realizowane były tak, jak gdyby powstawały na zamówienie biur podróży (zwłaszcza: *Złodziej w hotelu*, *Topaz*). W niektórych z nich reżyser osobiście pojawiał się na ekranie (*Ptaki*, *Topaz*), a nawet wchodził w rolę turystycznego impresario, zachęcając widzów do odwiedzenia miejsc istotnych z punktu widzenia filmowej narracji (*Psychoza*).

Specyfiką nowoczesnych praktyk zwiedzania miasta są kontemplacja i konsumpcja (architektury, zabytków, rzeczy i obrazów), w których John Urry upatrywał istotę „spojrzenia turysty", sądząc, że transformuje ono miejsca w kolekcje znaków[50]. Horyzontem procesów dekodowania są w tym przypadku fotogenia, poszukiwanie atrakcji, sakralizacja przestrzeni[51]. Ujęte w tej perspektywie medium filmu może w pewnych warunkach przypominać „folder ruchomych pocztówek – wizualny skrót wszystkiego tego, co w przestrzeni miasta powinien zobaczyć turysta"[52]. Jeśli jednak chcieć przypisywać Hitchcockowi tego rodzaju intencje, trzeba by dodać, że w swoich filmach nie tyle kopiuje on turystyczne atrakcje najznamienitszych amerykańskich miast – Nowego Jorku, San Francisco, Waszyngtonu – co w znacznym stopniu koryguje

[48] Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 50.
[49] Tamże.
[50] Zob. J. Urry: *Spojrzenie turysty*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2007.
[51] Zob. S. Jacobs: *The Wrong House*…, s. 47.
[52] Tamże, s. 48.

turystyczne spojrzenie, „transcenduje je, a zarazem podważa”[53], jak pisze Jacobs. Utrwalanie wizerunku miasta, jak można wnioskować, z jednej strony pozostaje u niego w związku z namysłem nad naturą modernistycznego spojrzenia i filmową autorefleksją (co doskonale znane jest z twórczości także innych reżyserów, na przykład Jean-Luca Godarda, Roberta Rosselliniego, Michelangela Antonioniego)[54], z drugiej zaś strony ewidentnie ma na celu „uśpienie widzów w błędnym poczuciu bezpieczeństwa”[55].

W istocie bowiem Hitchcock dokonuje subwersji „spojrzenia turysty”, pokazując, że konwencjonalny pejzaż tylko pozornie jest scenerią niewinną i urokliwą, faktycznie zaś może być groźny i przerażający. Dowodzi tym samym, że niebezpieczeństwo nie zawsze czai się, jak to bywa w filmowych adaptacjach Raymonda Chandlera utrzymanych w konwencji *noir*, w ciemnych zaułkach i na pustkowiach, które są tradycyjnymi miejscami zbrodni i korupcji[56], lecz także kryje się w najmniej podejrzanych sferach przestrzeni publicznej (również na przykład w prywatnych, intymnych częściach domu), powszechnie znanych i odwiedzanych przez tłumy ludzi[57]. Tego rodzaju przestrzenie, zwłaszcza te z gatunku bardziej hieratycznych, w filmach pełnią zresztą więcej funkcji. Podkreślają klimat zagadki (na przykład muzeum Palace of the Legion of Honor w *Zawrocie głowy*), charakteryzują zbrodnicze intencje postaci (Bruno w *Nieznajomych z pociągu* filmowany na tle marmurowych schodów Jefferson Memorial w Waszyngtonie), czasem zaś uczestniczą w grze, której stawką jest profanacja narodowych idei (dramatyczna scena ze Statuą Wolności w tle w filmie *Sabotaż*). Tym, co pogłębia *qui pro quo*, jest fakt, że bohaterowie nie podziwiają zabytków, jak zwykli to czynić szanujący się turyści, lecz skutkiem dramatycznych wydarzeń spadają z nich. W tych wizjach monumentalnej architektury, która staje się centrum rozgrywającego się dramatu, co jakiś czas można uchwycić niepokojące ujęcie z ukosa, jak gdyby spojrzenie kogoś trzeciego lub też nienależące do nikogo. Ten sposób filmowania, stanowiący sugestię, że i bohaterowie, i zabytki są obserwowani, rozstraja harmonijny obraz miasta, zakłóca spokój kontemplacji i rozwiewa iluzję utrwalonego sposobu patrzenia[58]. Sytuacja, w której

[53] Tamże.

[54] Zob. tamże, s. 45.

[55] Tamże, s. 50.

[56] Na temat miasta jako metafory kryzysu w filmach *noir* i *neo-noir* zob. M. Kempna-Pieniążek: *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*. Katowice 2015, s. 115–120.

[57] Zob. S. Jacobs: *The Wrong House…*, s. 53.

[58] Zob. tamże, s. 54.

sztandarowe zabytki i najbardziej pożądane turystyczno-konsumpcyjne atrakcje nieoczekiwanie zaczyna otaczać złowroga aura, niechybnie staje się też oznaką syndromu modernistycznego społeczeństwa nękanego utajonymi lękami i fobią.

Wizja Ameryki

Krajobraz i realna przestrzeń w filmach Hitchcocka nie tworzą wyłącznie obrazu miast z ich specyfiką metropolitalną czy lokalną, ale mają także wyraźnie szerszy, ideologiczny podtekst. Symbole amerykańskiej tożsamości, takie jak nowojorskie Empire State Building, Rockefeller Center, Radio City Music Hall czy najbardziej oczywiste – Statua Wolności[59] i Góra Rushmore[60], z jednej strony stanowią w filmach czytelne oznaki ideologii historycznie dominującej w społeczeństwie amerykańskim z fundamentem wartości opartych na zasadach wolności i demokracji, z drugiej natomiast są materialnym przejawem powojennego boomu gospodarczego w USA. Z kolei w thrillerach szpiegowskich, w których osnową akcji jest zimna wojna (na przykład *Rozdarta kurtyna*), amerykańskie wartości utrwalone w obiektach podkreślają dyskurs bezpieczeństwa narodowego oraz patriotyczne i moralne znaczenie krajobrazu Zachodu. Jak pisze Blair: „do 1959 roku Hitchcock sam stał się ikoną Ameryki"[61], nie powinny więc dziwić uobecnione w jego dziełach ideologiczne wizje USA jako całości. Szerokie prerie i szybkie autostrady, kontrastowe ujęcia nowoczesnych metropolii i sielskich prowincji tworzą ogółem obraz kraju nieskończonych możliwości, zamieszkanego przez kolejne pokolenia europejskich imigrantów, zdobywców świata, ogarniętych ideałami demokracji liberalnej. Nieprzypadkowo często podejmowanym przez reżysera tematem jest podróż przez Stany; motyw ten występuje na przykład w filmach: *Sabotaż* (droga z Los Angeles do Nowego Jorku), *W cieniu podejrzenia* (Nowy Jork – Santa Rosa), *Psychoza* (Phoenix – Kalifornia), *Marnie* (Baltimore – Filadelfia). W filmowych eskapadach, w których wątek podróży często przetykany jest sensacyjnymi epizodami, Ameryka najczęściej widziana jest oczami białego człowieka o europejskich korzeniach, przedstawiciela wyższej klasy średniej, mężczyzny, który podróżuje samochodem lub pociągiem w wagonie pierwszej klasy, ma dostęp do luksusowych towarów, a na

[59] Wspomniane obiekty stanowią scenerię filmu *Sabotaż*.

[60] Mount Rushmore jest tłem jednej z kluczowych scen w filmie *Północ – północny zachód*.

[61] S. Blair: *Hitchcock on Location*…, s. 66.

przemykający za oknami krajobraz patrzy zdystansowanym, chłodnym okiem[62]. Nawet w socjogeograficznych ujęciach krajobrazów widocznych za szybą samochodową w trakcie przejażdżek po mieście, w których ukazują się różne układy urbanistyczne i urozmaicone rodzaje zabudowy, a także style zamieszkiwania, uwaga widza nieodmiennie kierowana jest na centralne i bardziej zamożne dzielnice zamieszkiwane przez przyzwoitych i kulturalnych mieszkańców, z całkowitym niemal pominięciem obszarów nędzy, terenów zdegenerowanych czy peryferyjnych.

Co jednak istotne, ten wysoce skonwencjonalizowany wizerunek kraju u Hitchcocka przeszywa nieoczekiwana groza, którą najlepiej może tłumaczyłaby Freudowska kategoria niesamowitości (*uncanny*, *Unheimlich*), bowiem jest ona skutkiem tego, że prozaiczne rzeczy kryją w sobie nieoczekiwane sprzeczności. Można dodać: postrzeganiu Ameryki lat powojennych w widoczny sposób towarzyszy jakiś rodzaj dysonansu poznawczego i nie chodzi wyłącznie o to, że banalne spojrzenie turysty skrzyżowane z perspektywą neurotyka w nieoczekiwany sposób zamienia to, co familiarne, w krajobraz grozy. Hitchcock – być może nie wprost, ale jednak skutecznie – rozprawia się ze stereotypami kulturowymi. Tradycyjna opozycja natura/kultura nie stanowi dla niego aksjologicznej podstawy przestrzennych i krajobrazowych dyferencjacji; ani miasto nie jest bezwarunkowo mroczne i zepsute, ani prowincja idyllicznie czysta[63]. Amerykę – zarówno w jej wersji metropolitalnej, jak i w wariancie małomiasteczkowym – przepełnia *uncanny* wzbudzające niepokój tym większy, że pozornie wydaje się on nieuzasadniony i nieracjonalny[64]. Tym, co obce i ukryte, raz będą nierozpoznane kręgi obcego wywiadu (*Północ – północny zachód*), a raz nadprzyrodzone związki z przeszłością (*Zawrót głowy*), utajony obłęd (*Psychoza*) czy ingerencja sił radykalnie nieludzkich (*Ptaki*). W każdym z wymienionych przypadków krajobraz stopniowo osacza bohaterów, przestaje pełnić rolę schematycznego tła, zamienia przestrzeń filmową w więzienie lub labirynt.

Sens kategorii niesamowitości zastosowanej w kreacji filmowej przestrzeni najlepiej może uzmysławia przykład *Ptaków*. W filmie tym groza jest skutkiem połączenia w systemie poznawczym widza sprzecznych elementów: sielskiej prowincji, jaką symbolizuje Bodega Bay, z jej spokojnym małomiasteczkowym rytmem życia, który zazwyczaj kojarzony

[62] Modelowym odtwórcą tego rodzaju postaci jest Cary Grant, a jego najznamienitszą rolą – postać Rogera Thornhilla w filmie *Północ – północny zachód*. Zob. tamże, s. 71.

[63] Jak pisze Krzysztof Loska: Hitchcock tworzy „ironiczny […] obraz amerykańskiej prowincji, małomiasteczkowej wspólnoty, która z pozoru wydaje się oazą spokoju, skrywa wszelako zbrodnicze namiętności". K. Loska: *Hitchcock*…, s. 113.

[64] Zob. tamże, s. 90.

jest z amerykańskim filmem familijnym, z nieludzkim wprost okrucieństwem i zagrożeniem, jakie ucieleśniają napastliwe ptaki. Na styku niepasujących do siebie elementów rodzi się kryzys wiary w porządek świata i aktualność zasad rządzących ludzkim poznaniem[65], a także coś w rodzaju krytyki społecznej, którą wyraża myśl, że nowoczesna cywilizacja zbyt pochopnie czyni z ludzi triumfatorów i bezwzględnych dysponentów dóbr naturalnych, zaś mieszkańcy Ameryki, desperacko przywiązani do swoich symboli i rzeczy, powinni mieć się na baczności, żyją bowiem w domach pułapkach, w krajobrazie opresyjnym, wyrażającym kryzys egzystencjalny i recesję tożsamości[66].

Na zakończenie warto przytoczyć pogląd Blair, która dowodzi, że wizja Ameryki wykreowana przez Hitchcocka w istocie jest iluzją. Jej zdaniem, ikoniczne miasta z filmów autora, które tworzą wizję kraju, nie są realistyczne; co najwyżej można w ich przypadku mówić o iluzji realności. Zważywszy na specyfikę filmu jako medium, nie byłoby może w tej tezie nic odkrywczego, gdyby nie to, że autorka rozwija ciekawą argumentację. Nie chodzi jej mianowicie wyłącznie o to, że Hitchcockowskie filmy są dziełem Hollywoodu, który, jak powszechnie wiadomo, w okresie klasycznym był przemysłem w całości nakierowanym na pracę mitotwórczą i jako taki miał status „miejsca zupełnie nierealnego"[67]. Ma na myśli raczej efekt fantomowej ułudy, która objawia się na ekranie, w istocie zaś leży u podłoża całego *American dream*. Amerykańskie miasta, zarówno te kreowane przez Hitchcocka jako lśniące i nowoczesne (Nowy Jork w filmie *Północ – północny zachód*), jak i te tradycyjne, zakorzenione w przeszłości (San Francisco w *Zawrocie głowy*), pod swoją fasadą kryją pustkę, infantylizm komercji, obsesję konsumpcjonizmu. Wydają się hiperrealne i pozbawione znaczeń niczym Baudrillardowskie *simulacra*. Efekt iluzji wzmacnia fakt, że filmowe miasta to w dużej mierze projekcje – dekoracje, sztuczne scenerie, a ukazywane zabytki, prawdziwe ikony Ameryki, to starannie wykonane repliki[68] (Statua Wolności w *Sabotażu*, Mount Rushmore w filmie *Północ – północny zachód*). Można zatem podsumować, że krajobraz Ameryki w filmach

[65] Zob. tamże, s. 249–251.

[66] Robert J. Corber w fundamentalnej pracy *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and Political Construction of Gender in Postwar America* (1993) pisał w kontekście *Psychozy* o dezintegracji tożsamości Amerykanów w powojennym kraju, w którym „wszystko podporządkowane zostało »racjonalnemu zarządzaniu«, oddane w ręce specjalistów od problemów zdrowotnych, rodzinnych, psychicznych, finansowych […]", konkludując, że próby zaprowadzenia wszechogarniającego ładu skończyły się niepowodzeniem. Cyt. za: tamże, s. 242.

[67] S. Blair: *Hitchcock on Location*…, s. 59.

[68] Zob. tamże, s. 67.

Hitchcocka (mimo geograficznych odniesień i utrwalania lokalnej specyfiki), ogólnie rzecz biorąc, pozostaje wykreowanym medialnym konstruktem, ze wszystkimi ideologicznymi konsekwencjami tego faktu. Współuczestniczy on w produkcji zbiorowej tożsamości, gdyż taka jest rola ówczesnego amerykańskiego kina. Sam reżyser niezupełnie jednak ufa temu obrazowi, raz po raz obnażając kulisy „zbiorowego snu". Ukazuje amerykańską tożsamość, która posiłkuje się monumentalnymi emblematami, ważnymi miejscami i symbolami, próbując potwierdzić swoją trwałość, lecz w istocie pozbawiona jest antropologicznych odniesień i nie ma wsparcia w żywotnych wartościach. Reżyser wyraża tym samym krytyczny stosunek do świata modernistycznych narodowych idei, które, jak wskazuje, pozostają oddalone od realności.

Bibliografia

Adair G.: *Alfred Hitchcock: Filming our Fears*. Oxford 2002.

Aitken S.C., Zonn L.E.: *Re-Presenting the Place Pastiche*. W: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. S.C. Aitken, L.E. Zonn. Boston–London 1994.

Ameryka Północna. Red. W. Maik. Poznań 1998.

Blair S.: *Hitchcock on Location: America, Icons, and the Place of Illusion*. W: *The Cambridge Companion to Alfred Hitchcock*. Ed. J. Freedman. Cambridge 2015.

Hellmann C., Weber-Hof C.: *On Location. Cities of the World in Film*. München 2006.

Hopkins J.: *A Mapping of Cinematic Places: Icons, Ideology, and the Power of (Mis)representation*. W: *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Eds. S.C. Aitken, L.E. Zonn. Boston–London 1994.

Jacobs S.: *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam 2007.

Kempna-Pieniążek M.: *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu*. Katowice 2015.

Kolasińska-Pasterczyk I.: *Koszmar(y) Jeffa – świat widziany czy projektowany? „Okno na podwórze" Alfreda Hitchcocka*. W: *Kino amerykańskie. Dzieła*. Red. E. Durys, K. Klejsa. Kraków 2006.

Loska K.: *Hitchcock – autor wśród gatunków*. Kraków 2002.

Nowell-Smith G.: *Cities: Real and Imagined*. W: *Cinema and the City*. Eds. M. Shiel, T. Fitzmaurice. Oxford 2001.

Peucker B.: *Aesthetic Space in Hitchcock*. W: *A Companion to Alfred Hitchcock*. Eds. T. Leitch, L. Poague. Chichester 2011.

Rybicka E.: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014.

Urry J.: *Spojrzenie turysty*. Przeł. A. Szulżycka. Warszawa 2007.
Wenders W.: *The urban landscape*. W: C. Hellmann, C. Weber-Hof: *On Location. Cities of the World in Film*. München 2006.

Źródła internetowe

http://www.movie-locations.com/movies/v/Vertigo.php
http://reelsf.com/reelsf/vertigo-mckittrick-hotel
https://the.hitchcock.zone/wiki/Vertigo_(1958)_-_locations

Ilona Copik

Alfred Hitchcock's Film Geographies

Summary

The article's aim is to reflect upon the role and place of natural landscape in Alfred Hitchcock's filmography. Its pivotal thesis sums up in a view that spatial issues (regarding objects, locations, real places) were of keen interest to the director while film geography constituted to him a kind of creative method. Some of Hitchcock's works of the Hollywood period are subject to analysis herein, which concentrates upon recognising the essence of those films' relationships to the city, the ways of seeing natural, urbanistic, and national landscape, as well as deciphering the cultural code of the post-war America while using both the ideological and quotidian key.

Keywords: Alfred Hitchcock, studio-made landscapes in classical cinema, city landscape in classical cinema

Ilona Copik

Géographies du cinéma de Alfred Hitchcock

Résumé

L'objectif de l'article est de réfléchir sur le rôle du lieu et du paysage dans la filmographie de Alfred Hitchcock. Ce qui est la thèse principale, c'est l'opinion que les questions de l'espace (objets, décors naturels, endroits réels) étaient l'objet d'un vif intérêt du réalisateur, et la géographie du cinéma, quant à elle, constituait une sorte de méthode créatrice de l'auteur. On analyse ici les ouvrages choisis de Hitchcock datant de l'époque où il réalisait ses films à Hollywood. L'analyse se concentre sur l'identification de l'importance des rapports du film avec la ville, des moyens de voir le paysage naturel, urbain et national, ainsi que sur le déchiffrement du code culturel de l'Amérique des années d'après-guerre dans la perspective idéologique et quotidienne.

Mots-clés: Alfred Hitchcock, paysage de studio dans le cinéma classique, paysage urbain dans le cinéma classique